

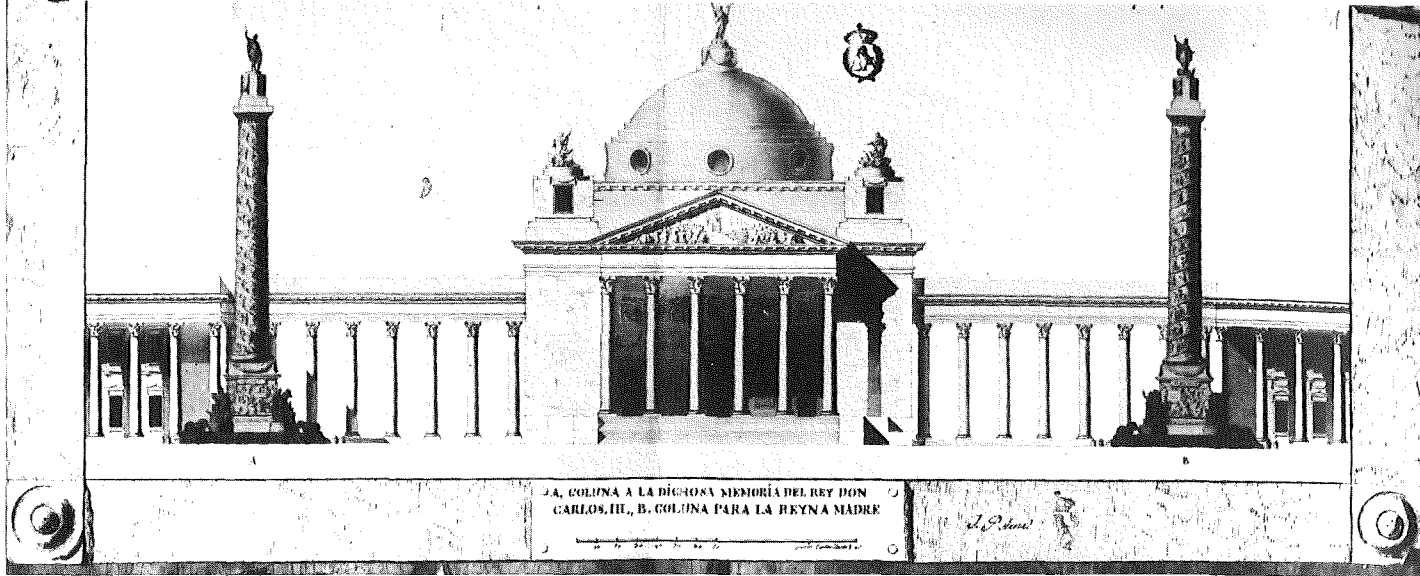
Juan Pedro Arnal: Planta general de un palacio arzobispal, 1766.

JUAN PEDRO ARNAL Y LA TEORIA ARQUITECTONICA EN LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO DE MADRID

Por CARLOS SAMBRICIO

Una de las más sorprendentes contradicciones que aparecen en la historia de la arquitectura española del neoclasicismo se centra en la mínima valoración que ha tenido, a través de diferentes estudios, un arquitecto como Juan Pedro Arnal. Ni Calzada en su **Historia de la**

arquitectura, ni Kubler en su estudio sobre la arquitectura de los siglos XVII y XVIII, ni tampoco Bedat en su reciente trabajo sobre la Academia de San Fernando de Madrid han tratado la influencia de este arquitecto. Para dichos estudiosos Arnal no es sino un oscuro arquitecto,



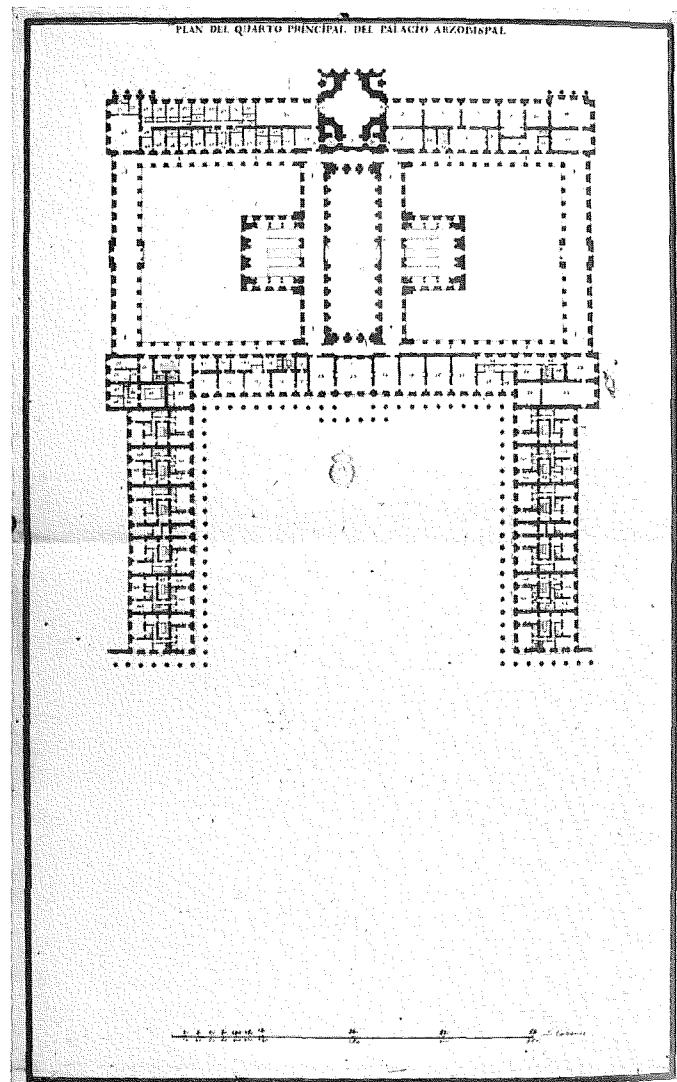
J. P. Arnal: Elevación de un templo, 1766.

ejecutor de obras de segunda importancia, y si en algún caso merece una mención ésta se justifica por el papel que desempeñó en su momento como director general de la Academia de Madrid. Sin embargo, y como ya hemos planteado en otro momento, nuestra opinión sobre Arnal es claramente diferente. En efecto, el simple hecho de guiar y dirigir los estudios de arquitectura de San Fernando en los años en los que la Academia de Madrid ha logrado constituirse como foco rector del pensamiento artístico del país, desarrollando un pensamiento teórico que se contrapone a los literatos y escritores empeñados en explicar que la nueva arquitectura se centra en la figura de Ventura Rodríguez, da en nuestra opinión sentido al estudio de la figura de Arnal.

Existe, además, el hecho de que este arquitecto desarrolla su labor en el momento de la última crisis clasicista, cuando la evolución se produce de una arquitectura de adorno —todavía barroca en su concepción— a los nuevos modelos, dependientes ahora de los concursos de la Academia de Francia, y que sólo la última generación clasicista va a desarrollar en España. Por ello, estudiar aquí la figura de Arnal volvería a ser tema importante y de análisis. Pero si añadimos su papel como teórico, como divulgador de los conceptos arquitectónicos y planteamos a partir de él la difusión de nuevas propuestas tipológicas en el resto de España, comprenderemos la función que desempeña y la necesidad, por tanto, de definir su estudio de forma distinta a como lo hacíamos al tratar su actuación como arquitecto de la Comisión de Arquitectura de la Academia.

Bedat, en su estudio sobre la Academia de Madrid, insiste en varias ocasiones sobre una idea, para él fundamental, y que justifica —en su opinión— el interés que presenta la Academia de San Fernando. Supone que el hecho de que los dos grandes arquitectos de la segunda mitad del siglo, Juan de Villanueva y Ventura Rodríguez, dediquen su actividad a la enseñanza de la arquitectura de la Academia es causa —según él— para justificar una difusión teórica de los nuevos supuestos. Pero un estudio de la práctica de estos dos arquitectos, primero de Rodríguez —hasta su separación de la Academia en 1760 como consecuencia del asunto Graff y su posterior marginación de esta institución— y un pequeño recorrido por la vida de Villanueva (desde su primera estancia en El Escorial, cuando no puede dar entonces los cursos de geometría que le corresponden por encontrarse en el

J. P. Arnal: Planta del palacio arzobispal, 1766.



servicio real, hasta que con motivo de su nombramiento como arquitecto de Carlos IV intenta no acudir a la Academia con la regularidad que le corresponde) pueden aclararnos el alejamiento o la distancia que existe entre

En otro momento, al tratar de su obra arquitectónica comentábamos cómo ninguna de sus realizaciones lograba destacar del conjunto y aún como, algunas de ellas, contradecían claramente el nuevo concepto arquitectónico, no logrando en modo alguno corresponder a los iniciales puntos mantenidos por una arquitectura francesa representativa de la Razón. A pesar de todo, una evidencia se manifestaba en sus realizaciones. Existe, en los proyectos que de él conocemos, una evolución o cambio de alternativa con respecto a sus iniciales puntos de partida, de tal forma que Arnal va a desempeñar, en los primeros años de la década de los sesenta, un papel idéntico al que juega Sabatini al intentar difundir los esquemas clasicistas frente al supuesto de Ventura Rodríguez. Por ello, cuando en 1763 presenta su primer proyecto a la Academia de Madrid el hecho de que éste sea rechazado debe de entenderse como ejemplo de la falta de contacto que existe con los estudios teóricos de la arquitectura francesa de esos años.

louse, constantes que —como hemos visto en otro momento— no son todavía aceptadas por la Academia de Madrid. No se trata ahora de que Arnal refleje los esquemas teóricos de la crisis racionalista surgida en los años cincuenta, sino que su proyecto se entiende más como una reutilización de los elementos clásicos, de manera parecida a como Souflot está definiendo Santa Genoveva. Y si comparamos el proyecto de Arnal con el de sus otros compañeros, veremos como lo destacable no consiste sólo en la presencia de elementos clasicistas —utilizados ahora en España de forma nueva— sino, y sobre todo, en el sentido que da ahora al modelo arquitectónico.

Al desarrollar el tema de un **Palacio Episcopal** demuestra su voluntad de analizar la idea de forma distinta a como lo esbozan sus compañeros formados en la Academia de Madrid, quienes mantienen los esquemas italianos mediante un pequeño patio interior. Arnal plantea frente a ellos una alternativa distinta, un poco como después repetirá en el palacio Buenavista. Define en primer lugar el tema del espacio barroco contraponiéndolo al nuevo concepto arquitectónico, y en lugar de enlazar y de unir los distintos núcleos (como hace Claudio Belisart) intenta plantear una división de espacios, marcando entonces cuáles son los elementos característicos de cada uno de los que definen la composición. Más cerca de los teóricos racionalistas que de los barrocos clasicistas, el concepto de simetría empieza a tomarse ahora no tanto a partir de la realización entre las partes existentes como de la relación que guardan unos conceptos con otros.

Definiendo dentro del patio un gran elemento de adorno, un templo concebido a la memoria del monarca, el cambio se manifiesta no sólo en la determinación del es-

[illegible]

pacio habitable, sino en la misma articulación del espacio vacío. El patio deja así de convertirse en un concepto identificable al jardín barroco y comienza a plantearse en términos distintos, más propios de un primer concepto clasicista. Y es desarrollando una nueva idea de ornato, de arquitectura dedicada o destinada a consagrar, como los dos obeliscos romanos que él sitúa en el proyecto expresan un conocimiento de los problemas teóricos del momento.

Formado en la Academia de Toulouse, la tradición del estudio de las antigüedades que aquel centro tiene desde el siglo XVII se manifiesta claramente en Arnal. Por ello, interesa ver como cuando Hermosilla pretende investigar el tema de las antigüedades de Granada (después de haber estudiado Roma al fenómeno historicista) necesariamente debe de recurrir a Pedro Arnal. Al intentar sacar a la luz las ruinas de Granada, combatiendo la idea del arqueologismo, en realidad lo que pretende es repetir aquellos estudios que se realizaban en el sur de Francia —y que Hauteœur nos señala—, estudios por otra parte que Arnal conoce perfectamente. En este sentido, él será el primero en valorar correctamente el tema de las ruinas, marcando un antecedente frente a Hermosilla y manifestando claramente con respecto a Diego de Villanueva una apreciación distinta en el hecho histórico. Por ello, el pequeño templo que él proyecta en 1763 con motivo de los premios de la Academia debemos de tomarlo como uno de los puntos más novedosos e importantes de la arquitectura historicista española.

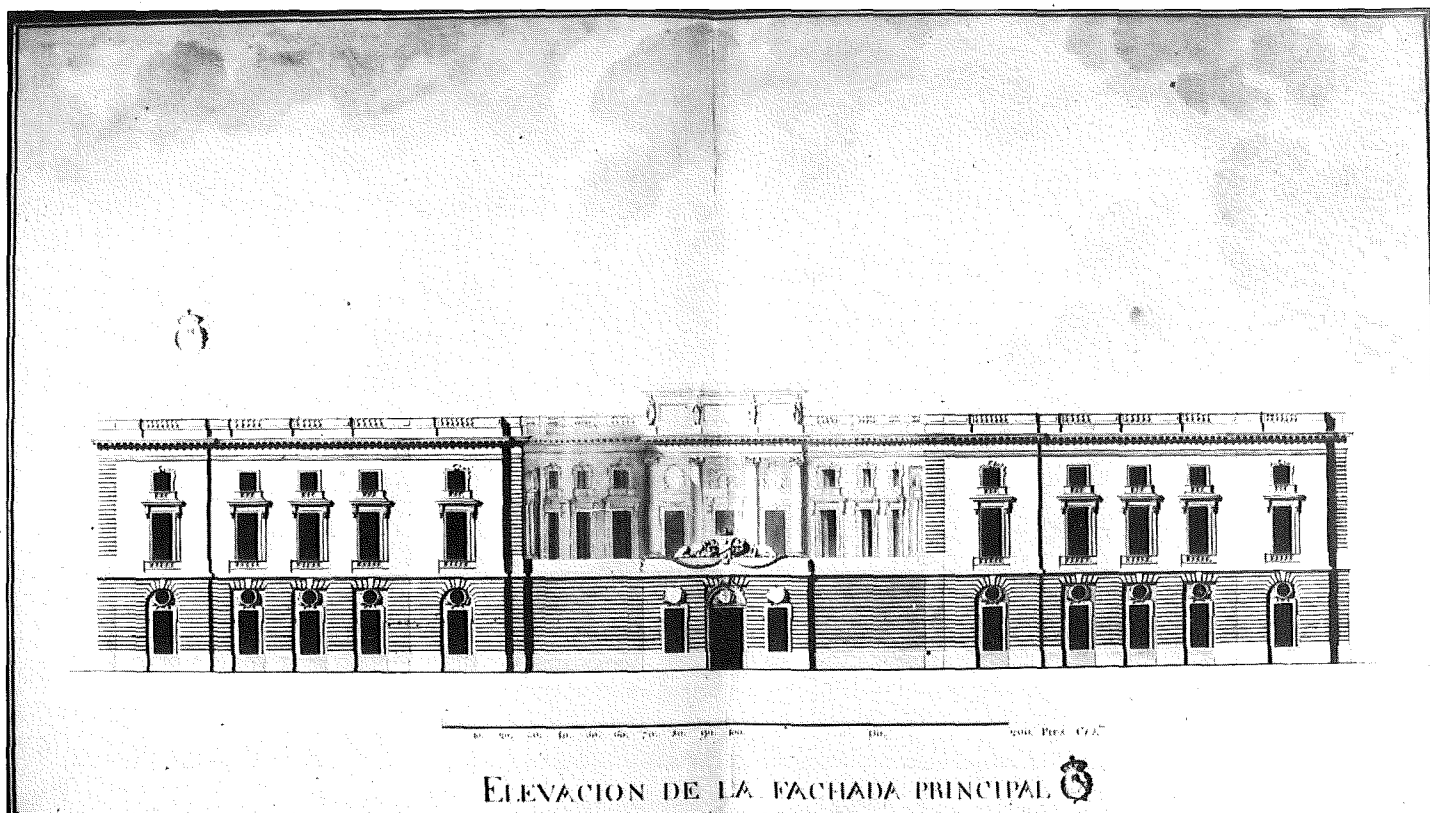
Existe todavía una contradicción morfológica en el esquema del edificio. Momento de duda o de contradicción, la dualidad de ciertos supuestos barrocos y clasicistas no quita para que Arnal sea considerado en Madrid, desde sus primeros momentos de estudiante, como uno de los individuos más capaces y, sobre todo, mejor formados.

Son estos los momentos que Pedro de Silva hace una referencia —nueva en el panorama español de la arquitectura— en los premios de uno de estos años señalando la necesidad existente de enviar a Roma no ya a los ven-

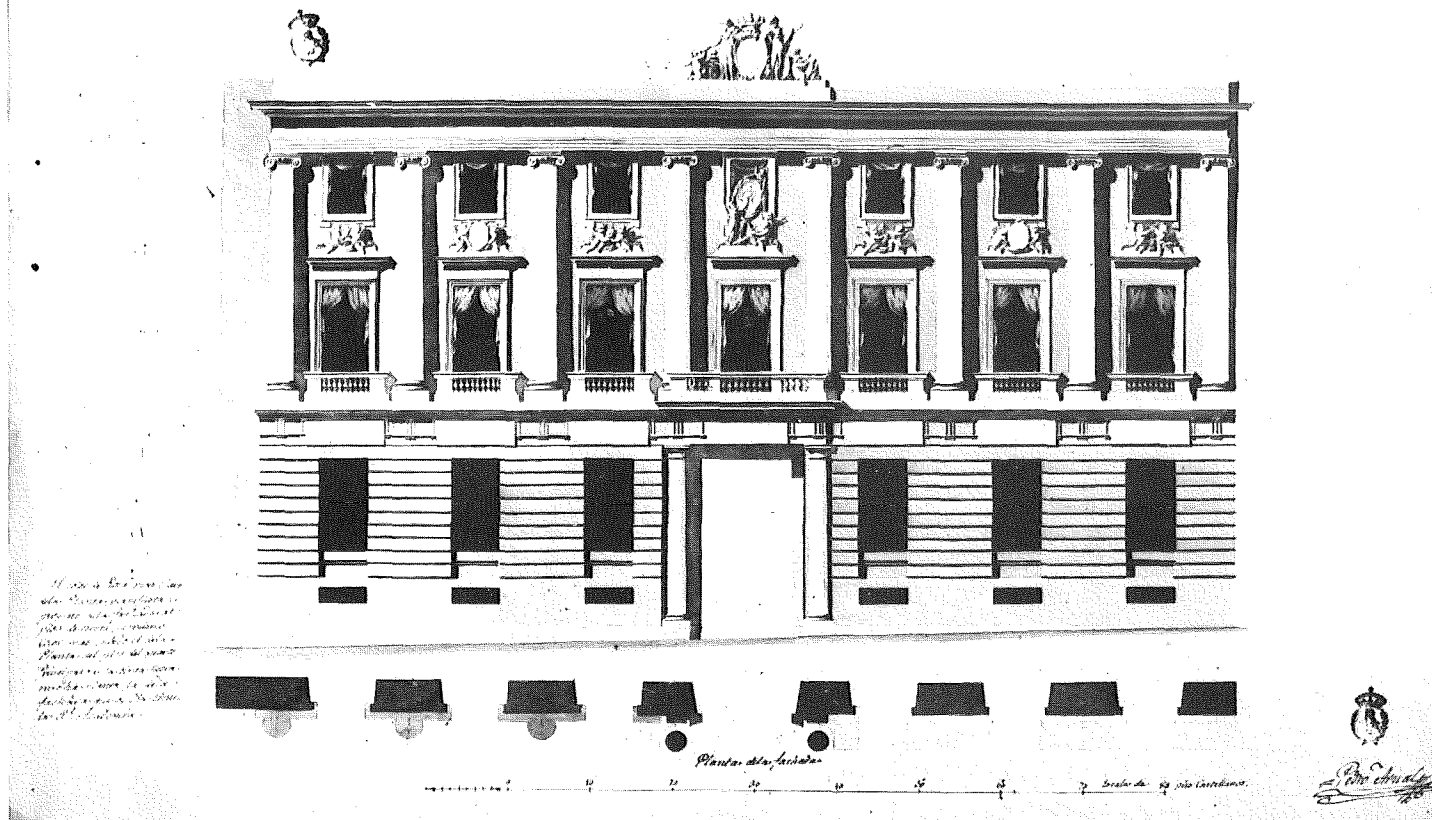
cedores de los concursos, sino a los individuos ya formados que puedan aprovechar, más que los ganadores de los premios, las enseñanzas de Roma. «... Allí todos se instruyen, todos estudian; lo que adelantan sirve de eslabón para nuevos conocimientos: la obstinación repetida descubre lo que se oculta a un primer examen. Escuela muda, pero de suma enseñanza, escuela en que lo breve de lecciones de mucho rigor, incluyendo los que se ilustraron con los mayores arquitectos de Grecia y Roma. Las mismas cosas, que parecen destinadas privadamente a la curiosidad de los anticuarios, contribuyeron al propio intento». «En Francia se contentan con enviar alumnos a la Academia de San Lucca de Roma a los que han ganado un primer premio. Permítame V. E. que yo desee más estudios, más dibujo y más conocimiento que el logro de un primer premio». Parece que, de forma concreta, Pedro de Silva se refiere a la conveniencia de pensionar a Arnal para que pudiera continuar sus estudios en aquella ciudad. Pero quizá convenga explicar el porqué de la petición de Silva. En otro momento habíamos comentado la polémica que se desarrolla, en el interior de la Academia, al presentarse el proyecto de Arnal frente al de Belisart. Y como, mientras que el segundo mantiene un esquema barroco clasicista paralelo a los esquemas que aún se defiende en Francia, Arnal, por el contrario, plantea las bases del nuevo gusto francés, del concepto arquitectónico que Soufflot ha defendido y que los jóvenes arquitectos franceses están dando a conocer.

Arnal pretende dar a conocer en estos momentos un concepto que pocos personajes de la época conocen, a excepción hecha quizá de Diego de Villanueva o de Castañeda entre los arquitectos. Queriendo reflejar los supuestos de una crisis arquitectónica, intenta centrar su actividad en la Academia para desde allí difundir así las nuevas ideas intentando plantear una conciencia crítica que permita el cambio en el arte —y quizá esto es importante por lo que supone de limitación— en la composición arquitectónica sin pretender, por lo menos en estos años, desarrollar el concepto de las luces en la arquitectura. Por ello, y a través de los ornatos o decoraciones que realiza en la Academia, pretenderá definir de qué forma un lenguaje

Claudio Belisart: Fachada principal del palacio arzobispal, 1766.



ELEVACION DE LA FACHADA PRINCIPAL

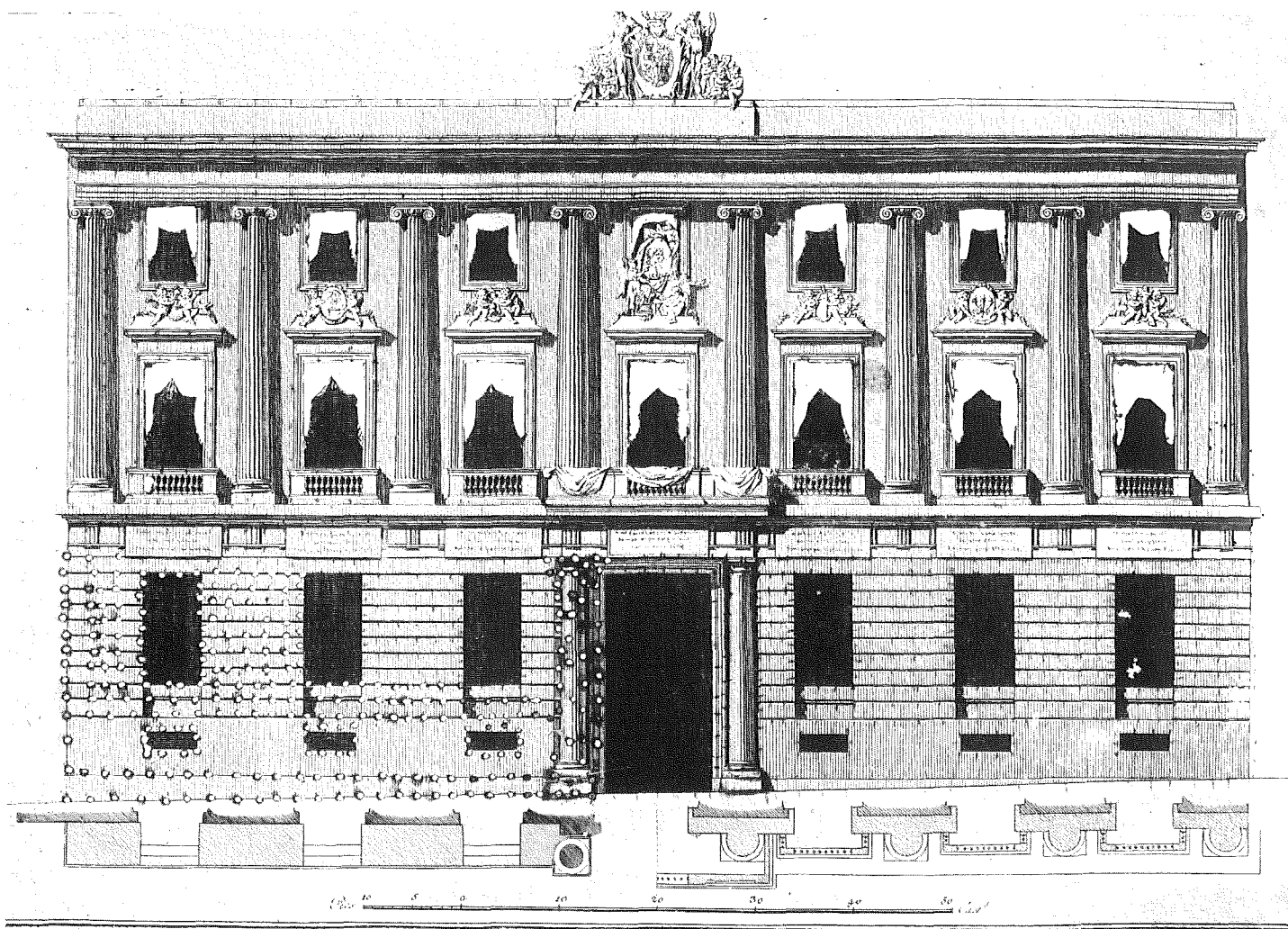


J. P. Arnal: Ornato para la Academia de San Fernando.

barroco, usado formalmente por Ventura Rodríguez, puede ser no sólo susceptible de reforma en la manera en que lo ha hecho Diego de Villanueva sino que puede, además, adaptarse a la nueva corriente clasicista imperante en dicho momento en Francia. Y si analizamos los primeros proyectos de Ledoux o de cualquiera de los arquitectos franceses que triunfan en el momento, podremos ver cómo los elementos del lenguaje formal son idénticos a los usados por el propio Arnal.

La dimensión de Arnal como arquitecto, si bien tenemos que buscarla en el campo de la teoría, no va a quedar reflejada en textos sino que tendremos que rastrearla en las críticas y comentarios que hace sobre su generación. Puede, por ello, ser de interés repasar las listas de libros comprados o pedidos por la Academia y ver, en este sentido, como la evolución que se produce nos lleva desde la lista que establece Olivieri sobre los libros de arquitectura que era necesario comprar en 1744 (dependientes todos de un gusto barroco) hasta los que Arnal plantea en 1771 como necesarios para la biblioteca de la Academia y que se realizan casi siempre por su indicación. Existe en las bibliotecas de arquitectura del país una clara evolución en la compra de los libros. Como señala el padre Llordén en su estudio sobre los arquitectos malagueños, es interesante igualmente comparar la biblioteca privada de un arquitecto con la de la Academia. Porque mientras que en la primera figuran casi de forma exclusiva obras de carácter general (estudios y tratados referidos a la construcción, textos fundamentales para el arquitecto práctico y casi en ningún momento estudios generales sobre la teoría arquitectónica), por el contrario la Academia también presenta una evolución en las entradas de los textos teóricos del momento. Y si durante unos años los libros comprados en Madrid apenas se apartan de los estudios de Juvara o de Vignola... sólo a partir de 1772 —y sin duda gracias a la

presencia o influencia de Arnal— se empiezan a adquirir estudios como el de Smith o el «Curso de astronomía», de Lande, editado sólo el año antes en París. Poco a poco, y gracias a figuras como la de Arnal o Bails, se va a dar el caso irónico de que la Academia consiga acceder a algunos estudios generales —no arquitectónicos— antes casi que los reformadores sociales fijen su atención en éstos. Se pretende pues difundir las ideas del nuevo conocimiento ilustrado y un ejemplo puede ser la difusión de los esquemas y de los supuestos del panóptico de Bentham. Regalados —por Arnal— a la Academia los estudios sobre este tema, amparándose quizá para difundir bajo la máscara de la arquitectura las ideas ilustradas que a Bails le habrían de costar su proceso con la Inquisición, la visión arquitectónica del Panóptico, imagen de la nueva prisión postulada por el jurista y que en cierto sentido habría que ligar con el estudio de la influencia de Beccaria en España, se realiza entonces antes de lo que considera Antonio Elorza (en su pequeño estudio sobre **Pan y toros**) al señalar a Ramón Salas como introductor de los nuevos supuestos defendidos por Bentham. Pero lo más destacable en la labor de Arnal es no sólo su intento de difundir unos ideales nuevos entre los jóvenes de la Academia, sino sobre todo la manipulación que ejerce sobre ésta a fin de hacerla variar de su vieja imagen, convirtiéndola, por tanto, en un punto de penetración del esquema clasicista. Es de destacar, entonces, la aparición en la Academia de todo un grupo de individuos formados en Francia —y que vuelven con unos conocimientos no circunstanciales—, el hecho es que se empieza a producir una evolución desde la difusión de los conceptos clasicistas a la difusión de una cultura iluminista, característica del momento de las luces y que hasta ahora había quedado minimizada por aquellos ilustrados que confunden —como es el caso de Ponz o Jovellanos— el clasicismo con la teoría de la Razón.



J. P. Arnal: Ornato
para la Academia, 1789.

En un primer momento la Academia de Madrid se había podido definir, como en parte ha estudiado Bedat, por su marcado sentido aristocrático al concebirse como corporación capaz de conceder nuevos honores a los individuos de la corte. Modificando entonces este sentido y recordando como el propio Uztáriz en su **Teoría y práctica del comercio y de la marina** había planteado la necesidad de establecer una Academia de Arquitectura que fuera punto de partida cara al desarrollo de una nueva economía la Academia de los primeros momentos era, como ya lo hemos señalado, un centro en el que coexistían a dos niveles definidos una aristocracia encargada de vigilar y guiar el desarrollo de las artes (únicamente preocupada en los primeros momentos por acaparar honores intelectuales) y, paralelamente, unos núcleos de artistas formados sólo en la práctica. Planteando los segundos la Academia como un centro encargado de mantener una situación de hecho —centro de afirmación del barroco clasicista—, la docencia se plantea en ella como la continuación de una tendencia ampliamente criticada en los momentos finales del rococó.

Sin embargo, la estructura de la Academia presenta una variación, insinuándose dos frentes que intentan aglutinarse en un único punto. Los nobles —ahora representantes de la aristocracia cortesana— evolucionan hacia los supuestos de la Ilustración y comprenden, quizá antes que los artistas, el papel que debe desempe-

ñar la Academia como símbolo de la Ilustración, mientras que estos, por el contrario, pretenden mantener unos esquemas superados, una normativa carente ya de sentido. Por ello, la aparición en la Academia de un grupo de jóvenes formados en el ambiente ilustrado va a ayudar a hacer cambiar el aspecto formal de las intenciones de las Artes, variando la enseñanza y dirigiendo los nuevos intereses hacia la difusión de los conceptos de la Razón.

Cuando Arnal toma la dirección de la Academia, uno de sus intentos más importantes por difundir la idea de ilustración se refleja en la llamada Comisión de Arquitectura. Establecida en 1786 y presidida por él mismo, la Comisión de Arquitectura tiene como misión vigilar y censurar la totalidad de las obras públicas que se realizan en España. Formada por aquellos arquitectos que ha nombrado tenientes directores, su sentido queda ligado al pensamiento de Arnal y extraña que esta organización, uno de los nuevos puntales de la arquitectura, el clasicista, el organismo encargado de difundir por toda España el nuevo concepto de composición arquitectónica, no merezca ni siquiera ser mencionado por Bedat en su trabajo sobre la Academia de San Fernando.

Justificándose en una cuestión de compatibilidades la Comisión de Arquitectura se concibe en un primer momento como un organismo para la defensa contra el intruismo, señalándose como hecho necesario el que la propia Academia establezca un tribunal encargado de es-

tudiar los proyectos de obras públicas. En realidad, lo que pretende ser es un veto a la labor de aquellos arquitectos aun barrocos que desarrollan una arquitectura dubitativa e incoherente con respecto a su momento. Por ello Arnal, es decir la Comisión de Arquitectura, va a nombrar en toda España una serie de arquitectos, residentes algunos de ellos en zonas definidas, para que realicen las nuevas obras, enviando previamente los planos a la Academia y realizando una misión de censura de importancia.

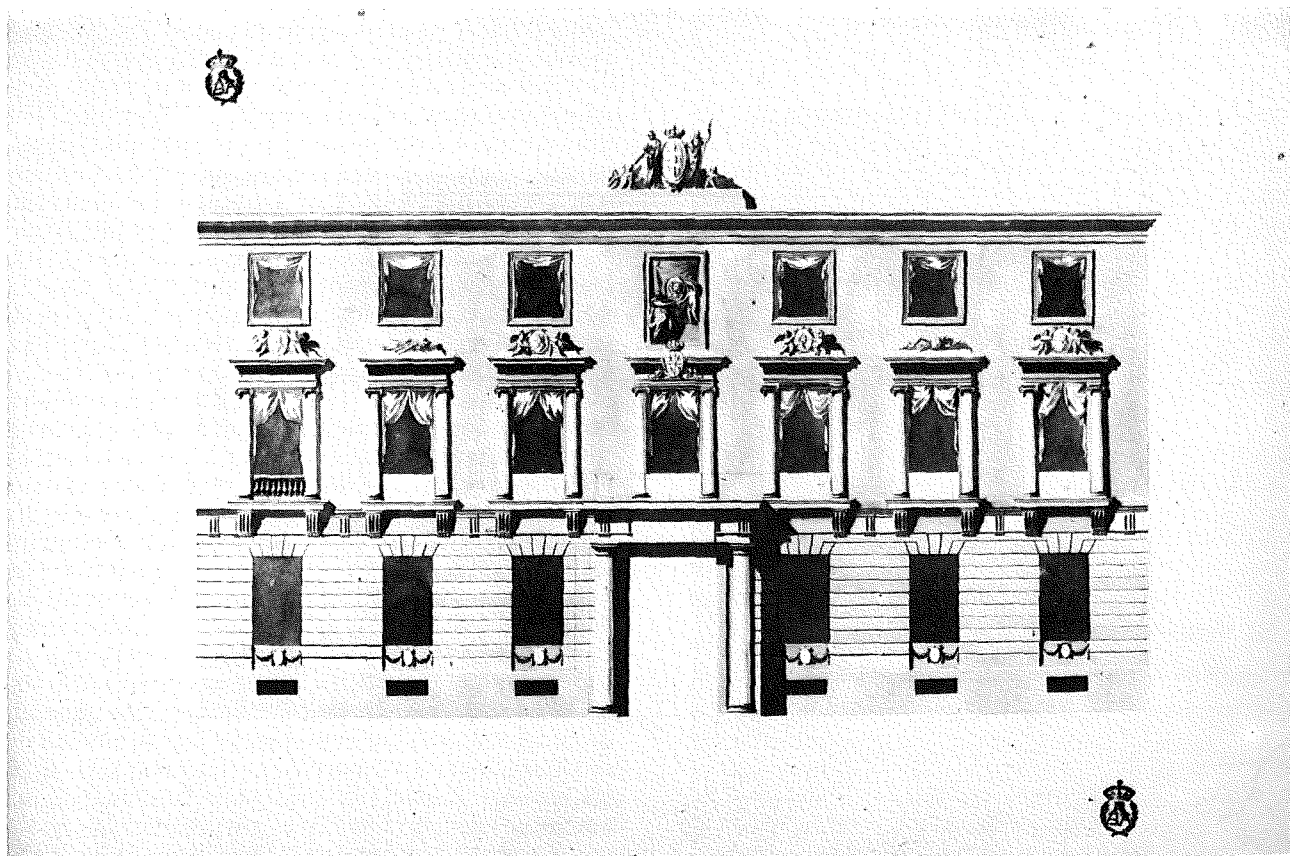
Por intervención de Arnal se forma un extraño cuerpo, inmediato superior al de los arquitectos, compuesto por individuos de confianza del presidente de la Comisión. Así, en cada zona dos o tres individuos quedarán encargados de redactar informes sobre las distintas obras y, posteriormente, de configurar los proyectos. Pero, además de estos individuos residentes en las principales poblaciones, se configura un grupo de arquitectos cuya única ocupación es la de viajar a través de toda la geografía española, realizando estudios concretos y determinados. Y mientras que en el primer caso podríamos señalar la presencia de Sanz en Aragón, de Alexo de Miranda y Humarán en el País Vasco, de Prado Maariño y Ferro Caaveiro en Galicia, de Domingo Tomás e Ignacio Tomás en Granada, de Albisu o de Olivares en Cádiz..., o de tantos otros que se convierten en asesores de la Academia, de la misma forma como Diego de Ochoa, Toraya, Turillo, Cuervo, Casanova, Machuca... serán los encargados de llevar a la práctica aquello que Ponz había definido como el ideal del mundo enciclopedista cuando señalaba como «... de la misma manera que hablamos de Despotismo Ilustrado éste se debe llevar en el campo de las artes a todos los puntos, aún a los más aleja-

dos de nuestra geografía de forma que se logra desterrar de manera definitiva el adorno barroco y se le sustituye por el ornato clasicista.

Pero si interesa estudiar el papel de Arnal en la crítica a determinados proyectos, igualmente es necesario destacar el carácter de los conceptos que establece y el ejemplo de la Aduana de Santander, obra de José Fernández Alday señala como —a pesar de las recomendaciones que Jovellanos dirige a la Academia para que se apruebe el proyecto— se marcan e indican toda una larga serie de reformas e indicaciones encaminadas a simplificar en el proyecto el tema que el arquitecto había concebido. De la misma manera, las primeras obras que realiza Carlos Vargas Machuca, las que posteriormente traza Ferro Caaveiro en Santiago o alguno de los iniciales proyectos de Evaristo del Castillo, podrían servirnos para saber cuál es la labor que realiza Arnal en la Academia. Y si interesa su figura por los libros que recomienda o aconseja, por el sentido que pretende dar a la Academia, modificando entonces el concepto mismo de la profesión arquitectónica, otros dos hechos atraen igualmente nuestra atención y son la participación que tiene por una parte en las traducciones de los estudios clásicos que en el momento se realizan en España y, por otra, la proyección de estos estudios —que suponen una nueva teoría arquitectónica— en el hacer cotidiano de la arquitectura española de la segunda mitad del siglo.

Refiriéndonos al primer punto, a la influencia de algunos textos publicados en el momento, es necesario efectuar algunas consideraciones previas al estudio mismo de los tratados. La literatura artística, la preceptiva concebida en el siglo XVIII español, demuestra hasta que punto existe una diferencia entre España y el resto de los

Arnal: Ornato para la Academia de San Fernando, 1789.



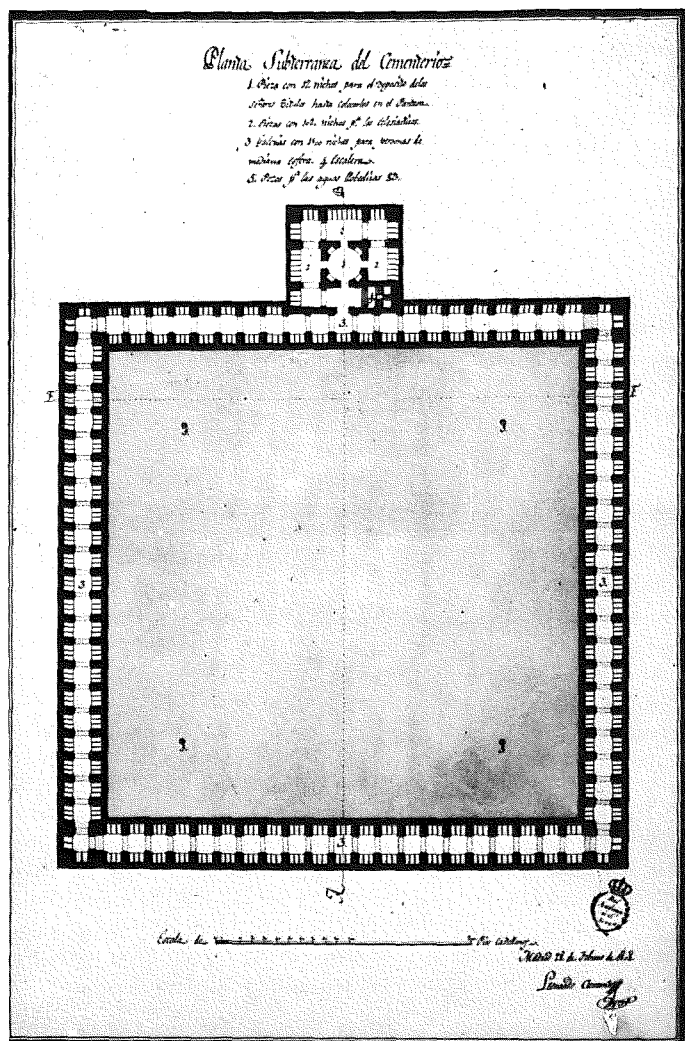
países europeos. Ignorada esta alternativa por Kauffman en su estudio sobre la arquitectura de la Razón —centrada en el análisis de Italia, Francia e Inglaterra—, olvidando la situación de la razón en Alemania, Portugal o Rusia, dejando de lado el hecho de que en estos países se da, a pesar de todo, una situación de interés, al tratar de España los comentarios apenas han superado los esquemas generales. Extraña entonces la contradicción existente entre los tópicos que se utilizan y el inventario bibliográfico que da, por ejemplo, Menéndez Pelayo en su estudio sobre *La ciencia española* —por no citar los más modernos de Lucas Zamora o de Ramón Gutiérrez—, en el sentido de que un mínimo estudio de la bibliografía artística hubiese potenciado el desarrollo de supuestos históricos claramente distintos.

Así, ante el hecho de que el desarrollo de los textos franceses o italianos potencian el conocimiento y difusión de los nuevos supuestos, importa ver cómo los tratados españoles plantean a su vez una diversidad de temas confusa frente a la norma exterior. Poco a poco este intento de difundir los conceptos teóricos logra reflejarse en la Academia de San Fernando y, por influencia de Arnal, los nuevos arquitectos deben de presentar, en los últimos momentos del siglo y de forma simultánea al gran proyecto para la obtención del título de arquitecto, un estudio teórico sobre un tema que puede

ser el carácter de las ruinas, el nuevo sentido del clasicismo o los conceptos tipológicos que se perfilan como consecuencia fundamental de una influencia francesa. Por ello, durante toda la segunda mitad del siglo la polémica en torno a los textos se establece entre aquellos que apoyan en cierta medida estudios como los de Pló (*El arquitecto práctico*) y aquellos que sostienen la necesidad de transformar la arquitectura a partir de un estudio de los textos clásicos. El hecho de que hasta entrado el siglo XIX se mantenga el texto que hemos comentado o que se siga editando la *Varia commesuracione*, de Arfe, no es entonces sino clara consecuencia de la disociación existente entre los arquitectos —que ya siguen un plan de estudios paralelo en cierto sentido al esbozado por Blondel o por Diego de Villanueva— y los maestros de obra. Y luego que Arnal afirme el estudio del historicismo y marque los puntos de la nueva dimensión arquitectónica la Academia, casi en bloque, se inclina por los temas que él propone, rechazando así la confusión que había surgido años antes en torno al tema del historicismo. Frente a la teoría se contrapondrá ahora una práctica arquitectónica vacía de planteamientos, sin que en ningún modo pueda identificarse un estudio con otro.

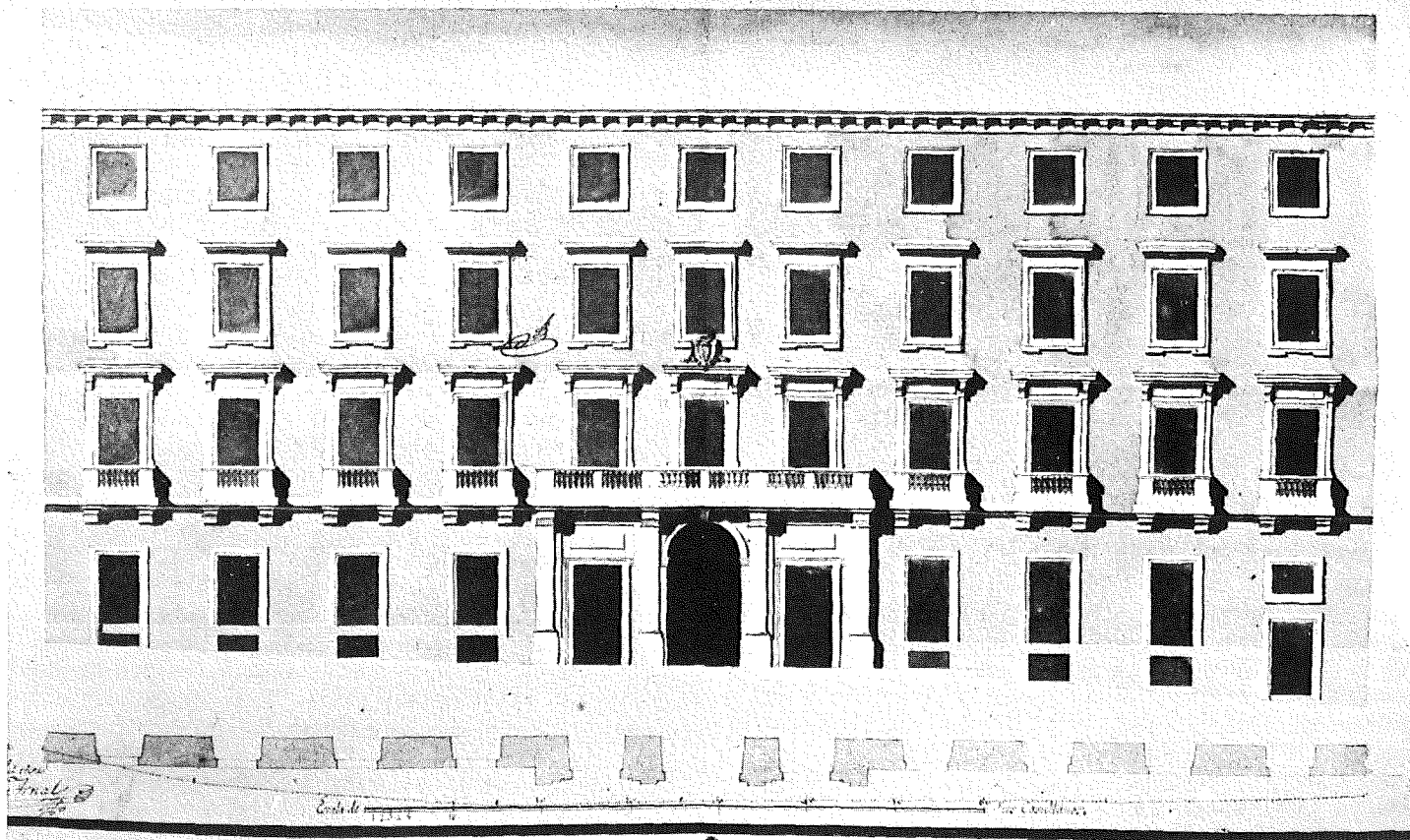
El mérito entonces de este arquitecto se centra en que consigue desarrollar, en los últimos años de su vida, un grupo de individuos que se enfrenten al falso clasicismo, a una corriente que insinúa como única posibilidad el cambio en la máscara barroca por otra clasicista, correspondiente a un nuevo tipo arquitectónico que nada tiene ya en común con los esquemas de los años sesenta. Pero si su importancia entre los alumnos de la Academia de San Fernando de Madrid es tal que logra modificar los supuestos existentes, de mayor interés es la influencia que ejerce entre los distintos profesionales al lograr la creación de toda una serie de escuelas de dibujo o academias de arquitectura —basadas y dirigidas por antiguos discípulos, gente en todo caso de su confianza (el puesto de director suele corresponder con el hombre que la Academia tiene en aquella región)—, de tal forma que se pueda en algún sentido minimizar la influencia de Madrid y, sobre todo, hacer que la creación de estas academias puedan modificar los supuestos barrocos aun existentes. A través entonces de las academias locales, desarrollándose en éstas un conocimiento del nuevo modelo y contando además con la ayuda que presta en la evolución del momento la Comisión de Arquitectura, poco a poco —y de forma casi paulatina— se manifiesta en los últimos momentos de la década de los ochenta un ideal clasicista aceptado y reconocido por la casi totalidad de los arquitectos. Se plantea más claramente la diferenciación existente entre construcción y concepción y mientras que en los últimos años el tema de la concepción arquitectónica —de la nueva visión posible— se había desarrollado de forma interesante el tema de la construcción, por el contrario se había mantenido en los viejos supuestos. Como señalaba recientemente Rafael Moñeo en una conferencia pronunciada en el Colegio de Arquitectos de San Sebastián, poco a poco el tema de la construcción se identifica con los enfoques racionalistas y de establecerse o definirse en un racionalismo teórico se evoluciona hasta lograr unos supuestos generalmente aceptados de racionalismo constructivo. Por ello, a través de la Junta de Comercio de Barcelona, de las distintas escuelas de Sevilla, Zaragoza, Granada, Cádiz o El Ferrol se plantea difundir el nuevo ideal arquitectónico tal y como lo había hecho la Academia de Madrid.

Leonardo Clemente:
Planta de un cementerio, 1808.



Ortografía principal de la Casa de la Real Imprenta de la Gaceta.

Copia del Plano que se hizo por el Arquitecto Don Manuel Rodríguez Canales, para la fachada de la Imprenta Real, por la parte de la Calle de las Carreras; mandada a construir por el Sr. D. Juan de Godoy, en el año de 1794. Ciudad de Madrid 27 de Enero de 1794.



Arnal: Proyecto de imprenta real de una gaceta. Madrid.

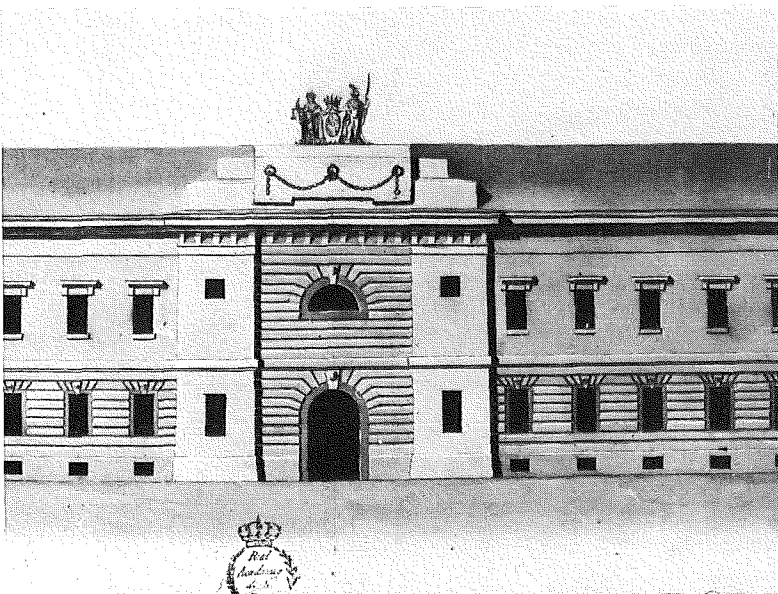
A pesar de ello y superando la influencia y el papel que ha ejercido a lo largo de su vida, Arnal tiene, en los últimos años del siglo, una serie de choques con los jóvenes arquitectos, paralelos sin duda a los que tuvieron que producirse con Silvestre Pérez o con Juan Antonio Cuervo. El, que por su formación y por su edad es más identificable con Viel de Saint Maure que con los utópicos del momento, que está más de acuerdo con Pedro Silva sobre el papel de las artes y que piensa que **«... estas se basan en la naturaleza»**, defiende posturas paralelas a ésta al señalar cómo **«... Debemos estudiar la naturaleza mirando con ojos filosóficos los mismos objetos que nos rodean, consiguiendo entonces adelantar el estudio de las artes»**. Criticando entonces los ideales de «Nueva Roma» que están esbozando los arquitectos formados no ya en Francia sino más directamente en Roma y que conocen, en los momentos de la revolución jacobina de 1793, el triunfo de la nueva sociedad.

El cambio es, sobre todo, importante al tener presente los esquemas de la enciclopedia. Y aunque sin volver a las ideas que apuntábamos al tratar del mito de la Ciudad Comunitaria y al señalar cómo la idea «naturaleza» era susceptible de varias interpretaciones —según nos refiriéramos al ideal enciclopedista o a la imagen que tienen del campo los fisiócratas—, lo interesante es que esta idea de reducir el conocimiento humano a una sola fuente, la de la naturaleza, está directamente ligada a los de

la enciclopedia. Por ello, la definición existente en el pensamiento de Arnal de suplir la descripción en la obra arquitectónica para ligarla a la deducción de un proceso intelectual, a una idea de captación, como señala Casirer, demuestra el interés de la propia dialéctica del proceso. Pero cuando, llegado el momento, los esquemas del maestro presentan frente a los del discípulo una clara contradicción, el proceso de captación estética queda entonces desvirtuado.

De nada sirve, en este sentido, que Arnal plantee un proceso de descripción sustituido por una alternativa intelectual referida al conocimiento. Para los jóvenes alumnos de la Academia el punto fundamental se encuentra en la necesidad que existe de establecer los esquemas de una alternativa no ya ligada al proceso teórico sino al nuevo concepto historicista. Desvirtuado, como hemos señalado, el proceso de captación estética, el antiguo modelo, el fruto de la observación del signo ofrecido por la naturaleza, se contrapone a un nuevo estudio insinuado por la idea de la **Naturaleza del hombre**. Y es entonces cuando, como señala Casirer, **«... es la nueva naturaleza la que se interesa igualmente por la teoría del conocimiento y en la que se busca la clave para los problemas cuya solución prometió la metafísica, solución que no pudo en realidad nunca ofrecer»**.

Las traducciones de textos que plantea Arnal, en los que aparece en ocasiones como el director del trabajo y



Marichalar: Cárcel de Corte, 1803.

en otras como simple colaborador, tienen como consecuencia formar a una nueva generación que rechaza el punto de partida de la generación anterior. El que, junto con Villanueva y Hermosilla, ha sido el primero en plantear el sentido de las ruinas —sabiendo ver la alternativa que ofrecía frente a una arquitectura racionalista—, que ha desarrollado en España los conocimientos sobre el historicismo romano adquiridos en Toulouse, que ha levantado años después los restos de Relves, en Toledo, cae al fin de su vida en la trampa de la erudición y sus últimos trabajos carecen en realidad de su sentido inicial.

En estudios como los de Relves o en el proyecto que realiza para modificar la portada del hospital Tavera de Toledo, cuyos planos ha encontrado el investigador Fernando Marías, pierde el sentido arquitectónico del historicismo y oscila entonces, de forma clara, alrededor del concepto mismo de la máscara. Son años en los que las ruinas sirven para sustituir un esquema existente, sin plantearse la importancia de los modelos o de las composiciones existentes en el mundo clásico. Y sin comprender entonces, en los comienzos de los años noventa, que ese historicismo carece ya de sentido para los jóvenes arquitectos, extrañamente fomenta las traducciones de los libros de Peyre, de los de Palladio, convirtiéndose en algún sentido en un erudito o estudioso del tema de la antigüedad. Es por ello por lo que Ortiz Sanz recibe el parabién de Arnal por su traducción de Vignola, posibilitándose posteriores traducciones de este estudioso. Pero cuando el erudito Arnal comenta de forma desfavorable, como es el caso de tantos otros informes de la Academia, señalando cómo tal o cuál obra no es sino el fruto de un ignorante, la losa cae sin discusión sobre el aspirante.

Si lo que hemos comentado se refiere a la difusión de un texto extranjero, lo mismo podemos señalar al comentar el sentido que tienen algunas ediciones de estudios locales, independientes de las traducciones que surgen en el ambiente. La importancia que tiene en la Academia el hecho arquitectónico se manifiesta en la lista que Bedat establece al tratar de San Fernando. Es

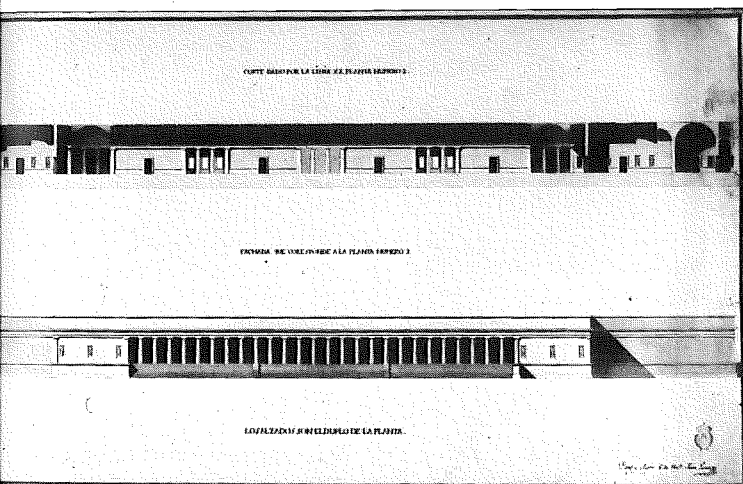
debido a Arnal como toda una serie de textos y estudios tienen su correspondiente en España, a pesar de que —en algunos casos— su carácter mimético no sea sino obstáculo para el desarrollo de las luces en España. Y un ejemplo de ello lo constituye el intento de repetir el estudio sobre *L'ordre Français*, orden clásico «... encontrado en la naturaleza» que será poco después, realizado por parte de un español como es Lorenzana. Por esa difusión de textos y por la obligación de leer los que se comienzan a recibir en la Academia, parece como si el antiguo deseo de Pedro de Silva, referente a la formación de los arquitectos, tomase cuerpo poco a poco. Si lo recordamos, antes se criticaba la deficiente formación del estudiante que, superando una serie de pruebas, realizaba finalmente un ejercicio, más o menos brillante, que le permitían el acceso al título. Ahora, con la visión que da Arnal, el intento por el contrario se centra en pretender dar al estudiante una formación teórica tal que en cualquier momento pueda responder y enfrentarse a problemas de cualquier tipo.

Sin entrar en los detalles de organización de la Academia, podemos señalar las dificultades que se van concretizando en el proceso de obtención del título y como el examen evoluciona hasta convertirse en el desarrollo teórico de un tema cualquiera elegido por el aspirante, previa aceptación de un tribunal. Y es precisamente en la aceptación o en el desarrollo de estos temas donde puede percibirse la mano de Arnal. El, que es director de arquitectura y que durante años es encargado de guiar y de determinar las nuevas orientaciones del pensamiento arquitectónico, señala y obliga a determinados temas prefiriendo de forma clara a aquellos en los que el desarrollo posibilita un estudio claro de la situación o de los problemas de Francia o Italia.

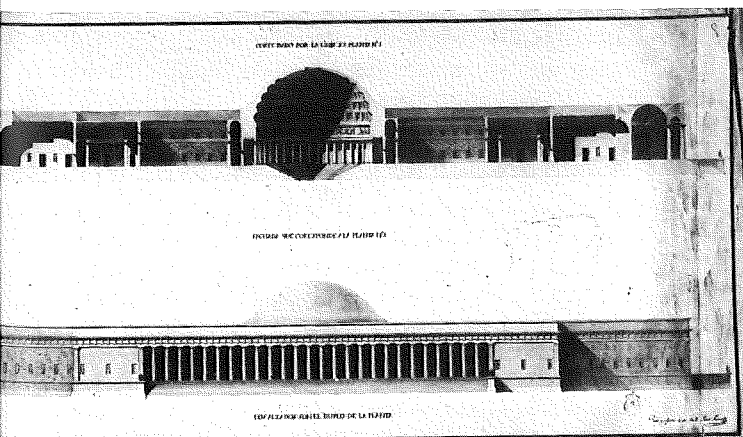
Enfrentándose sin embargo a la postura **moderna** que antes hemos señalado (y que podríamos deducir de la propia correspondencia que Silvestre Pérez mantiene ya desde Roma, con Bosarte), se puede ver cuál es la postura de los jóvenes con respecto a los **viejos** esquemas que han aprendido en la Academia. Y si comparamos esta actitud con la que adoptan Juan Gómez o Cellés desde París al enfrentar el concepto historicista aprendido en Madrid con los criterios desarrollados en el momento en Francia veremos como, por ejemplo, la evolución del tema del teatro, al romper el criterio de teatro italiano integrándose en el esquema francés, supone para la Academia un punto radical de choque. Frente al teatro italiano (que se dispone de forma casi anónima en la estructura de la ciudad), el teatro definido por los franceses —y seguido de manera concreta por Gómez— expresa la importancia que debe de tener no sólo el estudio del edificio sino la propia relación del edificio con la ciudad. Este criterio se enfrenta con la idea mantenida por Arnal, quien no acepta en el momento el supuesto de la arquitectura entendida en términos de ciudad, proyectada como un todo en un intento de ordenar la comunidad —y definiéndolo, por tanto, a partir de esquemas de desarrollo historicista— «...*Le plupart de nos jeunes architectes crient au génie. Nous leur permettons les ressources de l'art, mais, s'il nous était permis, nous leur défendríons l'enthousiasme, préférant dans tous les cas une composition simple, peut-être froide, mais régulière, à tout ce que le dérèglement de l'esprit peut produire de pittoresque*», para apoyar por otra parte «... *Je dirai même de l'audace qui augmente tous les jours depuis quinze ans. Il n'y a qu'à quère d'élèves, à peine sortis de la poussière de l'école, qui, à la première occasion qui se présente, ne fasse*

usage des colonnes... Ils font plus, ils dogmatisent, ils élèvent la voix contre tout ce qui n'est pas conforme à leur système et leurs maîtres selon eux sont plongés dans le sommeil de l'habitude». Y las críticas a lo que supone una nueva visión de la arquitectura se desarrollan entonces de forma radical. Por tanto, el proyecto de París del Odeón se encuentra más próximo al tema que años después plantea Gilly o que define Schinkel que a los modelos establecidos por Arnal. Al criticar en la Academia estos trazados, el problema se centra en el enfrentamiento que se produce en la Comisión de Arquitectura. Los jóvenes arquitectos, representativos de la última generación, plantean el choque frente a individuos residentes en las provincias, frente a aquellos mismos formados por Arnal en la segunda generación de las luces y para quienes la teoría arquitectónica, en los últimos años del siglo, consistía sólo en modificar una alternativa de fachada, manteniendo una distribución del edificio relacionada con el barroco. Frente a él o, mejor, frente a la idea

Juan Gómez: Fachada y sección de una biblioteca, 1803.



Juan Gómez: Fachada y sección de una academia, 1805.



que él representa, se enfrentan aquellos arquitectos que aceptan la evolución del hecho historicista entendido ahora en términos paralelos al cambio de costumbres y para quienes el estudio de Palladio ha sido una forma de desarrollar una alternativa de máscara. Los que se enfrentan son los que pretenden estudiar el tema clasicista en sus últimas consecuencias y para ellos Arnal no es sino el arquitecto ligado a un proceso de cambio viejo ya de algunos años, cuyo análisis estribaba en la sustitución de un elemento de fachada por otro. Para la minoría de arquitectos visionarios que desarrollan en Madrid unos esquemas de cambio, Arnal no es el individuo que se niega a evolucionar abandonando problemas formales de práctica, sino que representa el papel de un arquitecto que ha dejado plantearse el carácter de conocimiento que —dice— tiene su arquitectura. Para él, la idea racional es privativa del primer momento de la crisis rococó y en ningún caso comprende o se plantea la existencia de un segundo racionalismo basado fundamentalmente en el símbolo.

A lo largo de su obra, dejando de lado algún caso que ya hemos comentado de forma concreta, su concepto de racionalismo es idéntico al que puede ser el de Boullée: consecuente con su propia imagen, con su forma de pensar o de concebir, cuando traza, por ejemplo, en Sanlúcar de Barrameda el nuevo centro de la ciudad lo que en realidad concibe es la idea de la ciudad definida por la enciclopedia y que se encuentra más próxima a lo que había trazado José de Hermosilla en el Paseo del Prado que al proyecto de Puerto de la Paz que realiza Silvestre Pérez en Bilbao. Y cuando le plantea el hecho de tener que concebir una nueva población desarrolla el ejercicio manteniendo los supuestos urbanos que se habían desarrollado durante la década de los años setenta en las nuevas poblaciones de Sierra Morena. El, que es autor del proyecto de San Carlos en el valle de Santa Elena, ni por un momento considera la posibilidad de trazar una ciudad acorde a los esquemas de los utópicos o como Custodio Moreno o Silvestre Pérez conciben sus proyectos de ciudad. La ironía, sin embargo, es que son sus alumnos los que desarrollan estas ideas sintetizando los conceptos que el maestro les ha dado al estudiar, por ejemplo, el panóptico.

Para Arnal, el panóptico significa un tipo de edificio perfectamente definido, ajustado al concepto que lanza Bentham, pero acorde también con el término **prisons** de la enciclopedia. Pero para sus alumnos, para los que como Ugartemendía, Custodio Moreno, Pueyo o Uría conciben un edificio de este tipo, la idea es claramente distinta. Ellos se imaginan en el panóptico la idea de una nueva comunidad donde sus costumbres y relaciones entre los hombres han variado y donde la nueva sociedad se insinúa de forma rotundamente distinta. Es entonces en este sentido, como imagen de la contradicción que se desarrolla a lo largo de cincuenta años de arquitectura, como la figura de Arnal tiene una especial importancia. Porque si —por lo menos en gran parte— los cambios se producen gracias a él, por lo mismo las consecuencias de estos cambios se enfrentan a su concepto y la última generación de arquitectos es fruto coherente de las enseñanzas que basan plantear la arquitectura a través del conocimiento.

Por ello, la fortuna de Arnal pertenece en cierta medida a la historia y sólo tiene sentido estudiar su figura en los primeros años de su vida. Después, como teórico arquitectónico, marginado por unos y olvidado por otros, sólo será recordado por historiadores eruditos.